

- з позицій гештальт-психології фундаментальних зорових процесів і механізмів, на яких засноване сприйняття контурів і контрасту, визначено силові лінії для найбільш вдалого розташування елементів ландшафтних композицій.

На базі узгоджених модулів розроблені оригінальні ландшафтні композиції для об'єктів у формі кола, які мають геометричну узгодженість за формою та масою елементів; спорідненість формотворчих ліній; а вибрані оптимальні відстані між елементами забезпечують візуальну цілісність угруповання.

Література

1. Павленко Л.Г. Ландшафтное проектирование. Дизайн сада / Л.Г.Павленко // Серия "Строительство и дизайн". – Ростов н/Д: Феникс, 2005. – 192с.
2. Яковлев М.И. Композиция + геометрия / М.И.Яковлев. – К.: Каравела, 2007. – 239 с.
- 3.Шиффман Х. Р. Ощущение и восприятие. 5-е изд. /Шиффман Х. Р. – СПб.: Питер, 2003. – 928 с: ил. – (Серия "Мастера психологии").
- 4.Канєвський М.Є., Осипова Т.Г. Збірка рисунків "Ескізи ландшафтних композицій прибудинкових майданчиків круглих за формою" / Свідectво про реєстрацію авторського права на твір №55782 від 28.07.2014. – Державна Служба Інтелектуальної Власності України.

References

1. Pavlenko L.G. Landshaftnoe proektirovanie. Dizayn sada / L.G.Pavlenko // Seriya "Stroitel'stvo i dizayn". – Rostov n/D: Feniks, 2005. – 192s.
2. Yakovlev M.I. Kompozitsiia + heometriia / M.I.Yakovlev. – K.: Karavela, 2007. – 239 s.
- 3.Shiffman X. R. Oshchushchenie i vospriyatie. 5-e izd. /Shiffman X. R. – SPb.: Piter, 2003. – 928 s: il. – (Seriya "Mastera psikhologii").
- 4.Kanievskiy M.Ye., Osypova T.H. Zbirka rysunkiv "Eskizy landshaftnykh kompozitsii prybudynkovykh maidanchykv kruhlykh za formoiu" / Cvidotstvo pro reiestratsiiu avtorskoho prava na tvir №55782 vid 28.07.2014. – Derzhavna Sluzhba Intelktualnoi Vlasnosti Ukrainy.

УДК 005:7.011.3

Герман Єлизавета Сергіївна
здобувач Національної академії
образотворчого мистецтва та архітектури
e-mail: lizaveta.german@gmail.com

ТИПОЛОГІЯ КУРАТОРСТВА: ІСТОРИЧНІ ПРОТОТИПИ ТА СУЧАСНА ТЕРМІНОЛОГІЯ

У статті представлено стислий аналіз основних моделей кураторської практики, сформованих в світовому мистецькому полі протягом 1960-2010-х рр., а також подано огляд історичних прототипів постаті куратора в XVII – на початку XX ст. Спираючись на дослідження теоретиків кураторства (зокрема, Л. Еловея, П. О'Ніла, Х.-У. Обріста та ін.) та тексти відомих кураторів (Х. Зеємана, С. Зігелауба), виокремлено та охарактеризовано такі різновиди професії, як музейний куратор, незалежний куратор, куратор бієнале, перформативний куратор, а також поняття пост-репрезентативного та освітнього кураторства.

Ключові слова: куратор, історія виставок, організація виставок, музей сучасного мистецтва, бієнале, Харальд Зеєман.

Герман Єлизавета Сергеевна, соискатель Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры

Типология кураторства: исторические прототипы и современная терминология

В статье представлен краткий анализ основных моделей кураторской практики, сформированных в мировом художественном поле в течение 1960–2010-х гг., а также обзор исторических прототипов фигуры куратора в XVII – начале XX ст. Опираясь на исследования теоретиков кураторства (в частности, Л. Еловея, П. О'Нилла, Х.-У. Обриста и др.) и тексты известных кураторов (Х. Зеємана, С. Зігелауба), выделены и охарактеризованы такие разновидности профессии, как музейный куратор, независимый куратор, куратор биенале, перформативный куратор, а также понятие пост-репрезентативного и образовательного кураторства.

Ключевые слова: куратор, история выставок, организация выставок, музей современного искусства, биенале, Харальд Зеєман.

German Ielyzaveta, Researcher National Academy of Fine Arts and Architecture

The typology of curating: historical references and modern terminology

Like any other artistic profession curating hasn't been a homogeneous practice since its formation in late 1960's. In different times curatorial style was influenced by the new socio-economical circumstances of the art system as well as the changing nature of contemporary art in general. As far as the curatorial impact becomes more visible at the Ukrainian art scene, the local art historical field demands an adequate critical apparatus of curatorship based on international experience and recent theoretical elaborations.

The selected papers of foreign authors on curatorial theory and history can be divided into several main directions according to chosen subject of research: the evolution of art exhibition (B. Altschuler, R. Greenberg, W. Grasskamp, B. O'Doherty, D. Richter), museum projects (T. Bennett, L. Alloway, K. Schubert), emerging curatorial strategies (K. Bokhorov, B. von Bismarck, B. Groys, C. O'Doherty, P. O'Neill). Important professional insights can also be found in texts and statements of some prominent curators (H. Szeemann, S. Sigelaub, V. Miziano, L. Lippard, M. Lind, H.-U. Obrist). The tendencies of Ukrainian curating are slightly touched in some writings of O. Solovjov, K. Botanova and O. Ostrovska-Lyuta.

Despite rather diverse coverage of historical panorama of curating, there is an obvious lack of its precise classification and argumentative definitions. The goal of this paper is to present the range of most important curatorial modes in the second half of 1960-2010's.

The term "curator" comes from English language and has Latin roots. In times of Roman Empire curator was a title given to officials responsible for food provision and various civil affairs (D. Levi Strauss). During the Enlightenment period curators were involved in scientific experiments. In times of Louis XIV, who initiated first group exhibitions ("salons") of Royal academy members, curator acquires its artistic sense and becomes responsible for hanging paintings (K. Bokhorov). In late XIX – early XX century art exhibitions were usually "curated" by art-critics (i.e. Felix Feneon, Roger Fry) or by artists themselves (Impressionists groups). The tradition of artistic self-organization remained vital in avant-garde circles in 1900-1910 (exhibitions of Die Brücke and Der Blaue Reiter groups, Italian Futurists group, "The last futurist exhibition. 0.10" etc.) (B. Altschuler). In 1920-30's artists (i.e. Friedrich Kiesler, Herbert Bayer) were often engaged as authors of exhibition design for large-scale exhibitions within World trade fairs (M. A. Staniszewski).

The modern meaning of the curatorial profession became legitimate in 1960's and was associated mostly with museum keeper until 1990's (R. Fleck). However, in 1960–70's the curatorship also emerged as an independent activity beyond institutions. In fact, since 1960's curatorship was divided into 2 main directions: museum or institutional curator and independent curator.

The responsibilities of museum curator are focused on several main issues: acquiring new works for collection, researching and exhibiting its parts (L. Alloway); improving museum's position and collection by fundraising and political communication, satisfying public demands for education and entertainment (K. Schubert).

Suggested division to museum and independent directions is fairly conditional, as practically many curators work in both directions. One of the first independent curators Harald Szeemann started his autonomous activity after he left the director's position in Kunsthalle Bergen. Szeemann himself defined his occupation as exhibition-maker (Ausstellungsmacher in German) and since 1969 organised all his projects under the banner of self-initiated one-person-institution The Agency for Spiritual Migrant Work (D. Levi Strauss, H.-U. Obrist). Another important independent curator of 1960's generation, Seth Sigelaub, described the role of the curators as those who have to "demystify" the rigid art institutions and thus to make the mechanisms of art production, display and distribution visible (P. O'Neill). Both of them, as well as most of their contemporaries, developed their exhibition strategies according to the recent artistic ideas (like conceptualism, land art etc.).

During the 1990's another type of curating has emerged. The biennial curating of large-scale international exhibitions is aimed at combining previously unrelated local art trends in order to rethink existing geopolitical configuration of the art world, as it was done in Jean-Hubert Martin's (1989) and Okwui Enwezor's (2002) projects (P. O'Neill, F. and V. Martini).

Among the recent innovative modes we distinguish performative and post-representational approaches. Performative curating deals with an exhibition as an autonomous "living" medium of its own that has no final shape and may be transformed while it is on stage. This type of curatorial thinking is influenced by "relational aesthetics" artistic strategies dealing with time-based events rather than executed objects (A. Farquarson). Post-representational curating denies the format of a static display at all and prefers discursive events with a strong educational elements and active audience engagement (N. Sternfeld, L. Ziaja, I. Rogoff).

The abovementioned ideas can be summarized as following: 1) the curatorial practice since its establishing in 1960's has been always closely linked to current artistic innovations; 2) the curator as an important figure of artistic scene has become a new type of postmodernist author with its own creative and intellectual impact.

Keywords: curator, exhibition history, exhibition-making, museum of contemporary art, Harald Szeemann.

Кураторська практика, як і будь-яка творча професія, не була гомогенним явищем протягом свого існування. В різні періоди сфера кураторської компетенції зазнавала варіацій відповідно до нових соціально-економічних обставин художньої системи та мінливої природи сучасного мистецтва другої половини ХХ ст. в цілому. З огляду на зростаюче значення постаті куратора для української арт-сцени необхідним постає формулювання адекватного сучасному критичному дискурсу поняттєвого апарату цієї професії з урахуванням світового досвіду та теоретичних доробків.

У світовому мистецтвознавстві теорія кураторства виокремилася в якості окремого предмета в першій половині 1990-х рр. Значна кількість дослідників кураторства фокусуються на історичній еволюції художньої виставки (Б. Альтшuler, Р. Грінберг, В. Граскамп, Б. О'Доерті, Д. Ріхтер), деякі з них зосереджені на суто музейних проектах (Т. Бенетт, Л. Еловей, К. Шуберт). Серед авторів аналізу новітніх кураторських стратегій виокремимо К. Бохорова, Б. фон Бісмарк, Б. Гройса, К. О'Доерті, П. О'Ніла. Низка влучних визначень професії представлена в професійних автобіографіях та статтях деяких визначних кураторів (Х. Зеєман, С. Зігелауб, Л. Ліппард, В. Мізіано, М. Лінд, Х.-У. Обріст). Серед українських дослідників тема кураторства досі не стала предметом самостійного вивчення, проте окремі важливі спостереження щодо кураторських тенденцій в Україні знаходимо в статтях О. Соловйова, К. Ботанової та О. Островської-Лютюї.

Незважаючи на досить високий ступінь опрацювання історії окремих кураторських проектів, жодна з існуючих на сьогодні праць фактично не пропонує вичерпного переліку визначень кураторства

та його фахових розгалужень в різні періоди. З огляду на це сформульовано мету даної статті – окреслити коло основних моделей кураторства в світовому полі в 1960–2000-х рр. Для досягнення мети сформульовано такі завдання: висвітити історичні прототипи кураторства в мистецькій сфері XVII – початку XX ст.; проаналізувати найбільш вживані та переконливо обґрунтовані в дослідницьких доробках характеристики основних різновидів куратора та кола обов'язків; класифікувати різні типи кураторства, сформовані в другій половині XX ст.

Термін "куратор", як і переважна більшість понять в глобалізованому англomовному словнику сучасного мистецтва, походить із не-мистецької сфери та має досить довгу історію свого етимологічного становлення. Оксфордський словник пояснює походження слова *curator* від латинського *curare* (піклуватися, лікувати, забезпечувати) та фіксує перший випадок застосування цього слова в давньо-англійській мові стосовно церковного пастора [19].

Перші свідчення про вживання слова *curator* відсилають до часів Римської імперії. Згідно з дослідником кураторства Д. Леві Стросом, в ті часи звання куратора ("опікуна") надавалося посадовцям, відповідальним за різні департаменти громадських робіт, забезпечення населення продовольством (*curatores annonae*) та підтримку порядку в регіонах Риму (*curatores regionum*). За доби Середньовіччя роль куратора перемістилася до церковної сфери, де духовенство відповідало за зцілення своєї пастви [11, 149].

Російський дослідник К. Бохоров продовжує лінію історичних метаморфоз постаті куратора до XVIII ст. На хвилі розвитку нових сфер науки за доби Просвітництва куратор отримав функцію нагляду за проведенням експериментів в британських наукових закладах та часом був вимушений особисто брати участь в деяких з них (наприклад, випробовувати апарат для підводного занурення, прототип сучасного батискафу) [1, 54].

До свого сучасного – мистецького – значення куратор наблизився в XVII ст. За наказом короля Людовіка XIV в 1667 р. були організовані перші закриті демонстрації творів членів Королівської академії мистецтв, прообрази майбутніх публічних виставок. Починаючи з 1725 р., такі експозиції розміщувалися в так званому "Квадратному салоні" королівського палацу Лувр, що в подальшому закріпило слово "салон" в якості загальної назви художньої виставки при більшості європейських академій. Функція куратора при академічних "салонах" тоді полягала в контролі за розміщенням полотен на стінах – завданні радше технічному, ніж творчому, оскільки принцип розвіски творів підпорядковувався передусім архітектурним особливостям зали. Подібний підхід до організації експозиції в загальних рисах зберігся в консервативному середовищі європейських художніх академій впродовж 18–19 ст. [20].

Нового сенсу робота куратора набула вже на початку XX ст. разом із розповсюдженням відкритих широкому загалу великих групових виставок. Так, за експозицію "Осіннього салону" в Парижі 1905 р. відповідав архітектор Франц Жорден, який вбачав своїм завданням розвісити роботи так, аби надати їм якомога більшої комерційної привабливості, а віце-президент виставкового комітету салону Жорж Дезвальєс волів розміщувати усі роботи фовістів разом, аби привернути до них увагу саме як до групи [5, 61]. "Куратором" Б. Альтшулер називає Роджера Фрая, історика мистецтва, критика та митця, який в 1910 р. організував в Лондоні виставку "Мане та Постімпресіоністи". Фрай прагнув "представити постімпресіоністів як спадкоємців майстрів Ренесансу, [а тому] його розвіска картин мала підкреслити візуальні зв'язки, а не хронологічну послідовність" [5, 85].

В якості важливого історичного прототипу сучасного куратора Х.-У. Обріст називає Сергія Дягілева. Притаманні сучасній професії риси мультидисциплінарності проявилися в новаторському для свого часу поєднанні Дягілєвим декількох видів мистецтва в єдиному проекті – "Руських сезонах" та "Руському балеті" (1907–1929) [14]. Інший історичний прототип куратора для Х.У. Обріста – Фелікс Фенеон, французький арт-критик, який на поч. XX ст. організовував чимало художніх виставок, а також, робив "проекти" на шпальтах міських газет, які вважав найбільш актуальним майданчиком для висловлювання [13]. За свідченням Х.У. Обріста, сам Фенеон характеризував свою роль як "каталізатор, місток між мистецтвом і громадськістю" [15, 100].

Протягом другої половини XIX – початку XX ст. влаштуванням виставок активно займаються самі митці, розподіляючи між собою різні організаційні обов'язки. Зокрема, "Анонімне товариство художників-живописців, скульпторів, граверів та ін." провело першу незалежну виставку імпресіоністів. В пошуках демократичного способу розвіски із рівними для кожного шансами отримати вдале місце Каміль Пісаро запропонував принцип жеребкування [2, 166]. На фінальній стадії підготовки розвіска була доручена одному О. Ренуару, завданням якого "було хоч якось узгодити між собою цілком різнохарактерні роботи", в результаті чого, "коли він не зміг знайти вдалого місця для більш-менш академічної картини де Ніттіса, то просто вилучив її" [2, 169].

Чимало важливих для історії модернізму виставок були також організовані самими митцями, зокрема виставка групи "Міст" (1906, Дрезден, Німеччина), "Блакитний вершник" (1911, Мюнхен, Німеччина) [5, 73-82; 99-110], виставка "Італійських художників-футуристів" (1912, Париж) [5, 113-126].

Окрім тимчасових виставок, художники також створювали постійні експозиції власних творів. Анрі Матісс, зокрема, особисто скомпонував свої живописні полотна з колекції С. Щукіна в його маєтку-музеї, при чому, ця авторська розвіска довгий час зберігалася непорушною як частина Державного музею нового західного мистецтва після націоналізації зібрання С. Щукіна в 1917 р. [3, 87].

Організаторами знаменитої "Останньої футуристичної виставки. 0.10" (Москва, 1915) в каталозі зазначаються Іван Пуні та Ксенія Богуславська (які також брали участь як художники). Разом з тим, В. Татлін та К. Малевич займалися експозицією власних монографічних презентацій самостійно [5, 171-186].

Автори експозицій великих художніх та промислових виставок в 1920-30-х рр., зокрема Фрідріх Кіслер та Герберт Байер, працювали в статусі "дизайнерів експозиції" [23]. Цікаве визначення "головного судді" (фр. – *generateur-arbitre*) отримав Марсель Дюшан, який створив для виставки сюрреалістів в Парижі складний багатовимірний дизайн-декорацію, яка, фактично, сама стала головним експонатом [6, 20].

Свого сучасного значення термін "куратор" набув в 1960-ті рр. До початку 1990-х рр. в англomовному світі куратором (*curator* або *keeper*) називали музейного хранителя. Проте на практиці, починаючи саме з 1960-х рр., сфера діяльності куратора виходить за межі музею та включає організацію самостійних авторських проєктів. Відтак, в межах однієї професії намічаються два різновиди: музейний або інституціональний куратор та незалежний куратор. Перший працює на постійній основі з однією установою. Другий зазвичай не закріплений за конкретним закладом та працює індивідуально над тимчасовими проєктами за власної ініціативи.

Серед обов'язків музейного куратора в період 1960–1970-х рр. критик та куратор Л. Еловей зазначає підбір творів для музею, нагляд за їх зберіганням в запаснику та експонування. Ці традиційні обов'язки, продовжує Еловей, пов'язані із необхідністю утримання постійної колекції, окремі частини якої час від часу необхідно переосмислювати та оприлюднювати на нових виставках: "В цій сфері куратор має зробити творче зусилля та провести дослідження, аби вирішити, що експонувати. [...] Отже, його функція полягає у презентації того, що він виокремлює [як найбільш актуальне] серед усього масиву інформації про мистецтво навколо. [А тому] куратор є посередником між музеєм як інституцією та публікою як споживачами" [4, 159].

Аналізуючи нові фактори музейного кураторства в 2000-х рр., історик К. Шуберт пропонує новий список професійних обов'язків та навичок: "[...] куратор є гарантом автентичності висловлювання митця, задовольняє культурні амбіції політиків, просуває музей та його колекцію, добиваючись грошових внесків, продає право спонсорства, уникаючи компрометації інституціональної автономії, а також, задовольняє потребу глядачів в освіті та їх бажання розваг. Дипломат, науковець, освітянин, фінансист, зброносець та конферансьє: навряд знайдеться професія, що потребує такого різноманіття високорозвинених талантів" [22, 88].

Зауважимо, що запропонований нами поділ на музейне та незалежне кураторство є досить умовним, як показує досвід окремих представників кураторської спільноти, які успішно поєднують обидва професійні амплуа. Зокрема, один із перших представників незалежного кураторства, швейцарець Харальд Зеєман розпочинав свою кар'єру в музеї (Кунстхале міста Берн, Швейцарія), а після звільнення з посади його директора заснував "Агенцію духовного гастарбайтерства" – вигадане ним самим та офіційно зареєстроване підприємство, в якому працював лише він сам. Зеєман описував ідею "агенції" як спосіб інституалізації себе в якості незалежного творчого працівника. Про ідеологічне спрямування та організаційні особливості цього підприємства красномовно свідчили два його гасла: "Замінімо власність на вільну дію" та "Від бачення до цвяху" [15, 88]. Після 1969 р. усі проєкти Зеємана були реалізовані ним виключно в незалежному статусі та часто за власної ініціативи.

Для визначення своєї діяльності Зеєман використовував термін "виробник виставок" (в оригіналі німецькою мовою – *Ausstellungsmacher*, англійський загальноприйнятий аналог – *exhibition-maker*), а до своїх обов'язків прирахував функції "адміністратора, дилетанта, автора вступного слова, бібліотекаря, бухгалтера, аніматора, реставратора, фінансиста та дипломата" [11]. Окрім того, Зеєман зазначав, що куратор має бути гнучким та чуйним до тих обставин, в яких йому випало працювати: "Часом, він [куратор] є слугою, часом пропонує художникам ідеї щодо презентації їх роботи; в групових виставках він є координатором, в тематичних виставках, винахідником" [15].

Дослідник кураторства Р. Флек звертається до терміна *exhibition-maker* для характеристики нового типу професіонала, не закріпленого за конкретним музеєм, який близько співпрацює із митцями та займається створенням виставок сучасного мистецтва поза інституціональними та комерційними інтересами. Флек зазначає, що до початку 1990-х р. під словом "куратор" все ще розумівся музейний працівник. Натомість, явище незалежного "виробництва виставок", на його думку, повністю склалося в 1980-х рр. та стосувалося діяльності досить вузького на той час кола професіоналів, зокрема, Харальда Зеємана, Каспера Кьоніга, Руді Фукса, Жана-Крістофа Амана, Понтаса Хальтена та Дена Камерона [8, 24-27].

Інший представник покоління 1960-х рр., американець Сет Зігелауб, своєю кураторською задачею вбачав зробити механізми експонування художніх робіт видимими та зрозумілими для публіки. Такий підхід був обумовлений природою нових мистецьких напрямків другої половини 1960-х рр. (зокрема, пост-мінімалізму, концептуалізму, арте повера та ленд арту), які потребували нового типу експозиції, що враховували би не лише формальну складову творів, а й актуальні ідеологічні процеси, що стоять за ними. Незалежні куратори покоління 1960-х рр. (Сет Зігелауб, Люсі Ліпард, Канастон МакШайн, Джермано Челант), що працювали із такими напрямками, прагнули підірвати усталену бюрократичну систему мистецтва, зосереджену тоді на ідеях впливового теоретика Климента Ґрінбергом про автономність твору, внутрішній зміст якого не залежить від впливу суспільних смаків або нав'язаних мистецтву соціальних ідеологій [9]. З точки зору експозиції цій ідеї відповідав простір по типу так званого "білого кубу" – стерильно-білого приміщення без зайвого декору, який Б. О'Догерті прирівнює до храму, в якому ніщо, навіть

сам глядач, не має заважати мистецтву "жити своїм життям", а отже, експозиційні механізми (та, відповідно, робота куратора) мають бути якомога менше очевидними та помітними [16].

Зігеллауб одним спробував порушити ці норми та зробити виставковий дизайн більш демократичним й таким, що концептуально та просторово відповідає індивідуальним особливостям представленого мистецтва. Цю тенденцію до трансформації усталених експозиційних норм сам Зігеллауб назвав "демістифікацією музею": "Наше покоління вважало себе спроможним демістифікувати роль музею, роль колекціонера, та [сам спосіб] художнього виробництва; наприклад, те, як розмір галереї впливає на створення мистецького твору і таке інше. В цьому сенсі, ми намагалися демістифікувати приховані структури мистецького світу" [17, 13].

Як зазначає П. О'Ніл, сутність кураторської роботи фахівців покоління Зеємана та Зігеллауба полягала в групуванні пов'язаних між собою робіт та авторів з близькими поглядами, що ствердило за виставкою значення самодостатньої художньої форми, а за куратором – статус автора із власним впізнаним професійним стилем, здатного поєднати окремі твори в єдине ціле, підкріплене відповідним контекстом [18, 16].

Починаючи з 1990-х рр., виокремився новий напрямок кураторства масштабних періодичних виставок або бієнале. Однією з принципових рис "бієнального" кураторства є глобальне мислення, спрямоване на об'єднання різноманітних, попередньо нічим не поєднаних локальних мистецьких сцен та окремих постатей навколо спільного дискурсу виставки, визначеного куратором. Такий тип кураторства націлений на перегляд не лише суто мистецьких аспектів, але також геополітичного устрою сучасного мистецького світу. Важливим раннім прикладом такого кураторства є виставка "Маги Землі" куратора Жана-Юбера Мартена, яку П. О'Ніл вважає першою, що проклала шлях для розуміння бієнале в якості політичного засобу, посередництвом якої куратори можуть виступити із суспільної критикою усталених культурологічних норм та бути почутими в світовому масштабі [18, 58].

Більш сучасні та адекватні запитам часу форми бієнального кураторства дослідниці Ф. та В. Мартіні характеризують як такі, що визнають і навіть підкреслюють власну відносність та суб'єктивність, а також, тяжіють до діалогу і множинності [12, 272]. В якості прикладів "множинного" кураторства автори наводять 11-ту "Документу". Її куратор Окві Енвезор, запросив до співпраці команду спів-кураторів з різних країн, які, окрім виставки, організували разом серію дискусій, лекцій, конференцій та інших подій для "продукування нових форм знання" за участі різних гостей [12, 269].

Ще однією новою формою кураторства, що виникла в 1990-ті рр., є так зване перформативне кураторство. Згідно з А. Фаркуарсоном, риси "перформативності" визначаються через новий підхід до "виставки [...] як до живого матеріалу (медіуму), а не просторової вправи" [7, 8]). Фаркуарсон пов'язує цю тенденцію із притаманним для 1990-х рр. інтересом до "мистецтва-як-події" замість "мистецтва-як-об'єкту" – явища, яке авторитетний теоретик мистецтва та куратор Ніколя Буріо охарактеризував як "естетика взаємодії" (relational aesthetics) та "поствиробництво" (postproduction) [7, 8].

Серед останніх кураторських стратегій, що сформувалися в 2000-х рр. варто виокремити так зване пост-репрезентаційне кураторство. Згідно з Н. Штернфелд та Л. Зіая новітнє кураторство відмовляється від притаманної йому логіки репрезентації на користь подієвості: "Виставки більше не є місцем для експонування коштовних об'єктів та оприявлення закладених в них цінностей, але натомість перетворюються на простір для кураторського вчинку, що призводить до появи нових дискурсів. Іншими словами, виставка стає місцем, в якому "дещо відбувається, а не показується" [24, 22].

Такими альтернативними подіями, які в 2000-х рр. замінили в багатьох музеях та арт-центрах виставки, були переважно освітні ініціативи. Дослідниця Іріт Рогофф описує кураторство як просвітницьку роботу: куратор уподібнюється освітянину, який замість поширення вже існуючого комплексу знань через художні проекти сприяє виникненню нових, відмінних від загальноприйнятих домінуючих "прописаних істин". На практиці всі ці аспекти виражаються в заміні виставкових експозицій на різноманітні освітні та дискусійні заходи, в яких на паритетній основі беруть участь не лише митці та представники музеїв/галерей, але й аудиторія [21, 24].

Характеризуючи досвід світового кураторства 1990–2000-х рр., П. О'Ніл визначає сучасне культурне поле як зосереджене навколо "кураторського знання як форми дискурсу", а сучасних кураторів називає "виробниками дискурсу" [17, 26]. Стратегії кураторського покоління 1990-х рр. О'Ніл визначає як кооперативні, орієнтовані на процес та засновані на обговореннях. Проекти цього періоду – "дискусивні виставки" – не ставили в пріоритет одноразову подію перегляду, але були націлені на відкритий процес за участі митців та аудиторії, процес без заздалегідь визначеного бажаного результату [18, 128].

Підсумовуючи розглянуті приклади та дослідницькі тези, зауважимо, що кураторська робота в своїх найпрогресивніших проявах ніколи не герметизувала власних раз і назавжди усталених методів, залишаючись вкрай рефлексивною відносно новітніх мистецьких ідей та прагнучи постійно переосмислювати свої підходи відповідно до викликів, що їх ставили нові покоління художників. Сьогодні куратор утвердився як один з ключових гравців художнього процесу, інтелектуальний внесок якого на рівні з концепціями митців формує авангард культурного дискурсу свого часу, а сама постать справедливо прирівнюється до нового постмодерністського типу автора, який знаходиться, за висловом видатного соціолога З. Баумана, "на передовій великої битви за віднайдення смислу в умовах непевності та відсутності єдиного, універсально визнаного авторитету" [10, 31].

Література

1. Бохоров К. Курирование в современном искусстве: история вопроса / Константин Бохоров // ДИ. – 2010. – №1. – С. 54-59.
2. Ревальд Дж. История импрессионизма / Джон Ревальд / [пер. с англ. П.В. Мелковой; вступ. ст. и общ. ред. М.А. Бессоновой]. – М.: Республика, 1995. – 415 с.
3. Яворская Н. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918 – 1948 / Н. В. Яворская. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – 480 с.
4. Alloway L. The Great Curatorial Dim-out / Lawrence Alloway // Thinking about the exhibition / Greenberg R., Ferguson B., Nairne S. (ред.) – New York: Routledge, 1996. – P. 159-165.
5. Altshuler B. Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863–1959 / Bruce Altchuler. – London and New York: Phaidon, 2008. – 410 p.
6. Bishop C. Installation art / Claire Bishop. – London: Tate Publishing, 2005. – 144 p.
7. Farquarson A. I curate, you curate, we curate / Alex Farquarson // Art Monthly. – 2003. – №269. – P. 7-10.
8. Fleck R. Teaching curatorship? / Robert Fleck // Manifesta Journal №4-6 / Miziano V., Zabel I. (ред.). – Milano: Silvana Editoriale Spa, 2008. – P. 24-27.
9. Greenberg C. Towards a Newer Laocoon / Clement Greenberg. // Partisan Review. – 1940. – №7. – С. 296–310.
10. Hannula M. Introduction: Remarks on the Discussion during the Seminar Thank God I Am Not a Curator / Mika Hannula // Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions / Hannula M. [ред.]. – Helsinki: NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, 1998. – 280 p.
11. Levi Strauss, D. The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps / David Levi Strauss // From Head to Hand: Art and the Manual / Levi Strauss, D. – Oxford University Press: 2010. – P. 149-160.
12. Martini F., Martini V. Questions of Authorship in Biennial Curating // Federica Martini, Vittoria Martini // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (ред.) – Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 260-275.
13. Obrist H.-U. Alexander Dorner etc.... "everything is inbetween" [Электронный ресурс] / Hans-Ulrich Obrist // Eyebeam. – 1988. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.thing.net/eyebeam/msg00373.html>.
14. Obrist H. U. Interview by Paul O'Neill [Электронный ресурс]. – Contemporary21. – 2005. – Issue 77. — Режим доступа до ресурсу: http://www.contemporary-magazines.com/profile77_6.htm.
15. Obrist H. U. A Brief History of Curating / Hans-Ulrich Obrist. – Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel, 2009. – 246 p.
16. O'Doherty B. Inside the White Cube: the ideology of gallery space / Brian O'Doherty. – San Francisco: First University Of California Press edition, 1999. – 113 p.
17. O'Neill P. The curatorial turn: from practice to discourse / Paul O'Neill // Issues in curating contemporary art and performance / Rugg J., Sedgwick M. [ред.] – Bristol: Intellect Books, 2007. – P. 13–28.
18. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) / Paul O'Neill. – Cambridge (MA): MIT Press, 2012. – 192 p.
19. Oxford Dictionaries Online [Электронный ресурс].– Режим доступа до ресурсу: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/curator?q=curator>.
20. Richter D. A brief outline of the history of exhibition-making / Dorothea Richter // On-curating. – 2010. – №6. – P 28-37.
21. Rogoff I. Turning [Электронный ресурс] / Irit Rogoff // e-flux journal. – 2008. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.e-flux.com/journal/turning>.
22. Schubert K. The Curator's Egg. The Evolution Of The Museum Concept From French Revolution To Present Day / Karsten Schubert. – London: Ridinghouse, 2009. – 199 p.
23. Staniszewski, M. A. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art / M. A. Staniszewski. – Cambridge (MA): MIT Press, 1998. – 371 p.
24. Sternfeld N., Ziaja L. What Comes After the Show? On Post-representational Curating / Nora Sternfeld, Luisa Ziaja // On-curating. – 2012. – №14. – P. 21-24.

References

1. Bokhorov K. Kurirovanie v sovremennom iskusstve: istoriya voprosa / Konstantin Bokhorov // DI. – 2010. – №1. – С. 54-59
2. Reval'd Dzh. Istoriya impressionizma / Dzhon Reval'd / [per. s angl. P.V. Melkovoy; vstup. st. i obshch. red. M.A. Bessonovoy]. – М.: Respublika, 1995. – 415 s.
3. Yavorskaya N. Istoriya Gosudarstvennogo muzeya novogo zapadnogo iskusstva (Moskva). 1918 – 1948 / N. V. Yavorskaya. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – 480 с.
4. Alloway L. The Great Curatorial Dim-out / Lawrence Alloway // Thinking about the exhibition / Greenberg R., Ferguson B., Nairne S. (red.) – New York: Routledge, 1996. – P. 159-165
5. Altshuler V. Salon to Biennial: Exhibitions That Made Art History, Volume 1: 1863–1959 / Bruce Altchuler. – London and New York: Phaidon, 2008. – 410 p.
6. Bishop C. Installation art / Claire Bishop. – London: Tate Publishing, 2005. – 144 p.
7. Farquarson A. I curate, you curate, we curate / Alex Farquarson // Art Monthly. – 2003. – №269. – P. 7-10
8. Fleck R. Teaching curatorship? / Robert Fleck // Manifesta Journal №4-6 / Miziano V., Zabel I. (red.). – Milano: Silvana Editoriale Spa, 2008. – P. 24-27
9. Greenberg C. Towards a Newer Laocoon / Clement Greenberg. // Partisan Review. – 1940. – №7. – S. 296–310

10. Hannula M. Introduction: Remarks on the Discussion during the Seminar Thank God I Am Not a Curator / Mika Hannula // Stopping the Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions / Hannula M. [red.]. – Helsinki: NIFCA – The Nordic Institute for Contemporary Art, 1998. – 280 p.
11. Levi Strauss, D. The Bias of the World: Curating After Szeemann & Hopps / David Levi Strauss // From Head to Hand: Art and the Manual / Levi Strauss, D. – Oxford University Press: 2010. – P. 149-160
12. Martini F., Martini V. Questions of Authorship in Biennial Curating // Federica Martini, Vittoria Martini // The Biennial Reader. Anthology of large-scale perennial exhibitions of contemporary art / Filipovic E., van Hal M., Ovstebo S. (red.) – Bergen: Kunsthall Bergen, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010. – P. 260-275
13. Obrist H.-U. Alexander Dorner etc.... "everything is inbetween" [Elektronniy resurs] / Hans-Ulrich Obrist // Eyebeam. – 1988. – Rezhim dostupu do resursu: <http://www.thing.net/eyebeam/msg00373.html>
14. Obrist H. U. Interview by Paul O'Neill [Elektronniy resurs]. – Contemporary21. – 2005. – Issue 77. — Pezhim dostupu do resursu: http://www.contemporary-magazines.com/profile77_6.htm
15. Obrist H. U. A Brief History of Curating / Hans-Ulrich Obrist. – Zürich: JRP Ringier & Les presses du réel, 2009. – 246 p.
16. O'Doherty B. Inside the White Cube: the ideology of gallery space / Brian O'Doherty. – San Francisco: First University Of California Press edition, 1999. – 113 p
17. O'Neill P. The curatorial turn: from practice to discourse / Paul O'Neill // Issues in curating contemporary art and performance / Rugg J., Sedgwick M. [red.] – Bristol: Intellect Books, 2007. – P. 13–28.
18. O'Neill P. The Culture of Curating and the Curating of Culture(s) / Paul O'Neill. – Cambridge (MA): MIT Press, 2012. – 192 p.
19. Oxford Dictionaries Online [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu do resursu: <http://oxforddictionaries.com/definition/english/curator?q=curator>
20. Richter D. A brief outline of the history of exhibition-making / Dorothea Richter // On-curating. – 2010. – №6. – R 28-37
21. Rogoff I. Turning [Elektronniy resurs] / Irit Rogoff // e-flux journal. – 2008. – Rezhim dostupu do resursu: <http://www.e-flux.com/journal/turning>.
22. Schubert K. The Curator's Egg. The Evolution Of The Museum Concept From French Revolution To Present Day / Karsten Schubert. – London: Ridinghouse, 2009. – 199 p.
23. Staniszewski, M. A. The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art / M. A. Staniszewski. – Cambridge (MA): MIT Press, 1998. – 371 p.
24. Sternfeld N., Ziaja L. What Comes After the Show? On Post-representational Curating / Nora Sternfeld, Luisa Ziaja // On-curating. – 2012. – №14. – P. 21-24

УДК 78.03 (477): 783.8

Гуральна Світлана Степанівна
аспірантка відділу музикознавства
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України,
викладач Кременецького педагогічного коледжу
КОГПІ ім. Тараса Шевченка
e-mail: sveta_ant@mail.ru

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПАРАЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ СКЛАДНИХ ФОРМ БОРИСА КУДРИКА

У статті висвітлено маловідомі біографічні відомості про композитора Бориса Кудрика. Зроблено музикознавчий аналіз його духовних творів – "Псалмів Русланових М. Шашкевича: 1. Великий єсть Бог" на мішаний хор, мотету "Хвалить діти Господа: Псалом 112", мотету "Блажен муж", пісні-гімну "При шелесті стягів і лент", почаївського канту XVII ст. "Пасли пастирі". Здійснено їх порівняльний аналіз з аналогічними творами інших композиторів Східної Галичини. Висвітлено інтерференцію загальних тенденцій стилістики паралітургійних композицій складних форм першої третини XX століття.

Ключові слова: Східна Галичина, Б. Кудрик, музично-стилістичні особливості, гармонія, музична форма, метро-ритм, мелодія, фактура твору.

Гуральная Светлана Степановна, аспирантка отдела музыковедения Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, преподаватель Кременецкого педагогического колледжа КОГПИ им. Тараса Шевченка

Стилевые особенности паралитургийных произведений сложных форм Бориса Кудрика

В статье отражены малоизвестные биографические сведения о композиторе Борисе Кудрике. Сделан музыковедческий анализ его духовных произведений "Псалмов Руслановых М. Шашкевича: 1. Большой есть Бог" на мешанный хор, мотету "Хвалите дети Господа: Псалом 112", мотету "Блажен муж", песни-гимна "При шелесте стягов и лент", почаевского канту XVII ст. "Пасли пастири". Осуществлен их сравнительный анализ с аналогичными произведениями других композиторов Восточной Галичины. Отражена интерференция общих тенденций стилстики паралитургийных композиций сложных форм первой трети XX века.

Ключевые слова: Восточная Галичина, Б. Кудрик, музыкально-стилистические особенности, гармония, музыкальная форма, метро-ритм, мелодия, фактура произведения.